IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 12 — 1 Agosto 1925
Gli abbonati ritardatari ci rimettano entro il **15 settembre** l'importo dell'abbonamento.

LO STILE DI SPENGLER

« Der Streit um Spengler » si è alquanto calmato. Non si discutono i presupposti gnoseologici e metafisici delle sue teorie, che ognuno sa essere contradditori ed incerti, nè la sua erudizione che ad ogni critico appena esperto appare a prima vista tanto meno scendere in profondità quanto più si estende in superficie.

Ma appunto perchè fu impresa relativamente agevole lo smontare il meccanismo delle sue dottrine e fu piacevole gioco per gli specialisti il coglierlo in flagrante dilettantismo su questo o su quel punto, vien fatto di domandarci quali furono le ragioni del suo successo e perchè tanta risonanza l'opera sua ebbe in Europa.

La Germania ci ha abituato all'apparizione frequente di teorie scientifiche, filosofiche, storiche, che crescon su come le architetture « *Secession* » od espressioniste nel West Berlinese, colla stessa fantastica mescolanza di reminiscenze erudite e di decadentismo modernissimo, e lo spirito profetico non si è spento tra il Reno e l'Elba, sebbene faccia bella mostra di sè ormai nella letteratura spicciola, nelle riviste e negli articoli di fondo, pseudo letterari o pseudo filosofici, di propaganda pangermanistica o socialista, antisemita o buddista. Ma nè le idee dello Spengler interessano soltanto, come per lo più accade di quelle ben costrutte teorie, un ristretto cerchio di eruditi accademici, nè l'opera sua finì tra la pacottiglia letteraria dei bazar intellettuali di Monaco o di Berlino.

Chè anzi gli studiosi stessi che intervennero nella discussione dovettero, volenti o nolenti, portarvi una passione insolita, e la sua concezione non si sminuzzò, ma serbò la sua interezza, che la rese riconoscibile fra tante.

Ed egli può così vantarsi come di trionfo indiscutibile dell'esser riuscito ad imporre la sua passione agli studiosi e ai dilettanti il rispetto per l'integrità del suo pensiero.

Questo non piccolo successo egli lo deve principalmente, stavo per dire unicamente, alle sue qualità di scrittore.

Vediamo un po' da vicino questo stile. I suoi primi effetti, i più immediati, li raggiunge attraverso la purezza del suo tedesco.

Da un pezzo i filosofi e gli storici nei loro libri cercano di assuefare il nostro gusto ad una prosa che è tedesca per metà, o fors'anche meno, ad una specie di cucina internazionale eterogenea ed insipida.

« Herr Kollege, wann werden Sie Ihre Bücher « ins Deutsche übersetzen lassen? » chiedeva un giorno Ludo Moritz Hartmann a Max Weber.

Così il risorgere della lingua di Goethe e di Nietzsche in una esposizione concettuale stupisce giocondamente come il riapparire di una fresca vena che si credeva perduta nell'aridità di una steppa.

E ciò è tanto più mirabile in quanto che, come lo stesso Spengler osserva, la prosa tedesca, meno che nei grandissimi scrittori sopraricordati e in pochi altri, fra cui lo Schopenhauer, che le impressero la propria fortissima personalità, manca di una salda struttura e « *ondeggia fra costruzione francese e costruzione latina, aulica od erudita, secondo che voglia esprimersi con eleganza o con precisione* ».

Nello Spengler la doppia natura della prosa tedesca è giunta ad un armonioso equilibrio, chè se, per l'indole culturale ed espositiva dei suoi scritti, la rotonda costruzione latina le impone talora le sue sonore cadenze, il vivace spirito polemico, condito d'ironie sottili e di meditati sarcasmi, le dà una leggerezza che si cercherebbe invano in molti altri scrittori alemanni.

E tali elementi si fondono perfettamente in uno stile che non è più nè latino nè francese, ma personale, creando intorno al pensiero una atmosfera suggestiva — che è anch'essa nelle migliori tradizioni dello stile e della lingua tedeschi, che conoscono, sebbene di rado la raggiungano, la intraducibile « *Stimmung* », — sì da vincere le riluttanze concettuali, da appianare le differenze, da incantare chi vi si affidi.

Le obiezioni risorgono solo più tardi, a mente fredda, quando non si è più sotto l'intonazione delle frasi armoniosamente scandite, delle parole suggestive, delle sentenze recise, sicure, come in un'orazione ciceroniana.

Si può essere ostili allo Spengler finchè si vuole, quando si rifletta sui suoi limiti di pensatore, sulle sue lacune di erudito, si può ribellarsi alla sua sicumera di profeta, ma solo quando si sia chiuso il libro, poichè fino a tanto che si è rinchiusi nel cerchio magico del suo stile si è costretti a seguirlo per le vie che a lui piacciono, per strane ed aberranti che siano.

Anche questo rientra nella tradizione tedesca; vien fatto di pensare al molto odiato, al molto amato Wagner, cui nessuno resiste e meno degli altri i suoi nemici.

Ricorda infatti i procedimenti Wagneriani, quel suo insistente ricercare una frase armoniosa, una definizione sonora, un accoppiamento suggestivo di parole e lo sposarli poi, con legame quasi costante con variazioni leggere, ad un determinato concetto.

« *Die harten und kalten Tatsachen eines späten Lebens..* », « *das geistige Greisentum und die steinerne, versteinernde Weltstadt* » egli dice, con lieve tocco, l'inaridirsi della vita nella tarda civiltà, nella cultura morente. « *Das schicksalhafte Dasein, das naturhafte Erleben* » svegliano con un accenno, un senso di vita spontanea, di forze naturali cui obbedisce, inconscia, l'umanità ancor giovane.

Come in Wagner è in lui vivo il contrasto, che drammatizza tutta la sua opera, tra il mondo primitivo cui il destino imprime il suo ritorno eroico:

« *Senso cosmico è tutto ciò che si esprime anche colle parole, direzione, tempo, ritmo, destino, ansia, dal calpestio di una pariglia di cavalli di razza, e dal passo sonoro di eserciti infiammati dall'entusiasmo...* ».

e la tristezza della decadenza, il nihilismo della razza che si spenge:

« *Insieme colle forme dello stato si è posata per sempre anche la grande storia. L'uomo diventa di nuovo pianta, attaccato alla zolla, ottuso e perenne. Ricompare il villaggio che è fuori del tempo, l'agricoltore eterno, che procrea figli e getta la semente nella madre terra, una turba laboriosa, sobria, sopra alla quale tuona l'imperatore della soldatesca. In mezzo alla campagna giacciono le antiche città, già capitali del mondo, vuote dimore di un'anima spenta, in cui un'umanità senza storia va facendo a poco a poco il suo nido. Si vive alla giornata, con una felicità meschina ed avara, e si soffre. Le moltitudini vengono calpestate nelle lotte dei conquistatori per la potenza e per la preda; ma i sopravvissuti riempiono i vuoti con fecondità primitiva e continuano a soffrire* ».

« *E mentre in alto si vince e si perde con alterna vicenda, in basso si prega, si prega con quella fede potente della tarda religiosità, che ha vinto per sempre ogni dubbio. Qui, nelle anime, e in esse soltanto, si è fatta realtà la pace universale, la pace di Dio, la beatitudine dei vecchi monaci ed eremiti. Esso ha suscitato quella forza nella sopportazione del male, che l'uomo storico nel millennio del suo svolgimento non conosce* ».

« *Solo colla fine della grande storia riappare la sacra, tranquilla coscienza. E' uno spettacolo sublime nella sua intimità, inutile e sublime come il corso degli astri, come la rivoluzione terrestre, come l'alternarsi dei continenti e dei mari, dei ghiacciai e delle foreste vergini sulla terra* ».

Qui veramente la prosa, nel suo ritmo originario, ed anche nella mia traduzione è costretta purtroppo a dissociarla, ci culla come *melodia infinita*, e chiude gli occhi nostri alla realtà quotidiana, per aprirli su di un orizzonte di attonito e limpido sogno; lo spasimo della tristezza è quasi voluttuoso, come suono monotono di cornamusa che si diffonda entro un paesaggio autunnale, scolorante a poco a poco al nostro sguardo languente di moribondi, e annunci un destino che non sapremmo nè vorremmo evitare.

Nello stesso svaporare della prosa dello Spengler, quando la si traduca, poichè essa perde più di quanto generalmente non avvenga, si palesano le affinità profonde dello scrittore, col genio del proprio paese come ognuno sa, *metafisico e musicale*; che sono le qualità più delicate di un'arte, più immediatamente inerenti alle parole native, e perciò pressochè intraducibili.

Una cosa però trasparirebbe da una traduzione integrale della sua opera; lo stile del suo pensiero stesso, il disegno delle sue dottrine.

Non che in essi si riveli la classica severità della concezione, la rigorosa rispondenza di ogni parte che ci riempie di stupore nelle opere dei grandi logici da Aristotele a Kant; i suoi difetti di filosofo, di cui egli d'altronde mena vanto, [per chi non ami i] *sistematici*, qui si fanno più fortemente sentire.

Invece che di disegno architettonico, per ripetere la vecchia immagine figurativa che si vorrebbe togliere a prestito discorrendo dei grandi sistemi, si potrebbe parlare di disegno fantastico, simbolico. Ed anche questo non richiama la incapacità plastica dei tedeschi, e la loro romantica potenza nel disegno, nella deformazione pazziente?

E lo sforzo grandioso di dominare la materia culturale e di ridurla entro i noti schemi, che talora è abilmente dissimulato, ove invece appaia manifesto, per lo più non turba, sempre sotto l'aspetto dello stile, meno che in certe ingenue manifestazioni sinottiche di tavole e di cronologie, ma in compenso anima tutto il pensiero di un *pathos* potente che ricorda anch'esso la passione teorica di Wagner, o il Nietzsche, lirico deformatore della filologia, de « La Nascita della Tragedia ».

Questo sforzo culmina, raggiungendo la massima efficacia, nella rappresentazione degli spiriti delle diverse culture, delle *Kulturseelen*, sia che l'autore ci rappresenti il senso plastico della antichità classica, nel numero geometrico di Pitagora, o nella statua di Polignoto, nuda sotto la luce, nitida del sole ellenico, sotto la volta turchina del cielo, che per l'uomo antico ha una realtà corporea, e chiude con termine fisso il suo limitato orizzonte...

« *L'universo antico, il Kosmos, la quantità bene ordinata di tutti gli oggetti immediati e completamente visibili è racchiusa materialmente dalla volta celeste. Non c'è altro. Il nostro bisogno di pensare ancora « spazio » al di là di questo involucro era completamente sconosciuto al senso antico del mondo* ».

O sia che egli ci dica lo spirito di avventura, l'ansia e il bisogno di solitudine dell'eroe faustiano, cui Goethe dette espressione eterna nei versi famosi:

« Un'inafferrabile, soave nostalgia
« mi spinse attraverso boschi e prati
« e tra mille lacrime roventi
« *sentii nascer per me un nuovo mondo* ».

« *Si legga nel Parsifal di Volframo* — egli scrive — *il meraviglioso racconto del risvegliarsi della vita interiore. La nostalgia della foresta, la pietà misteriosa, gli abbandoni ineffabili, tutto ciò è faustiano, e faustiano soltanto* ».

E quando ci rappresenta al vivo il senso eroico del destino che è pressochè inespresso, in fondo all'anima egiziana, così egli si esprime:

« *Lo stile egiziano è l'espressione di un'anima valorosa. La sua severità e la sua forza non sono mai state sentite e messe in rilievo dagli egiziani stessi. Si osava tutto, ma non si parlava delle proprie audace* ».

Tutta questa poesia estratta, e mi si passi l'espressione, quasi quintessenziata da concetti culturali non stupisce chi appena conosca dai libri o ancor più di persona un erudito tedesco magari il più pedante ed accademico, e la sua smania ingenua e spesso ridicola di superare la pura erudizione, di essere, a suo modo, artista e poeta. Solo che nella maggior parte degli *Herren Professoren* ciò porta a dei curiosi resultati, poichè si traduce in un pathos retorico che accentua, con un tratto di ben riuscita, se pur involontaria, caricatura, il loro provinciale desiderio di non apparir pedanti, così come la loro goffaggine viene sottolineata dalle spiritosaggini di *Bierstabe*, dagli inchini a molla, dalle frasi cerimoniose, da tutto ciò insomma che costituisce la buona educazione e le belle maniere in certi ambienti universitari sul Necker, sull'Isar o sul Meno.

Ma allo Spengler, come a vero artista, è toccato in sorte di realizzare ciò che i piccoli borghesi falliti, o, il che fa lo stesso, ben riusciti nella carriera accademica intravedono confusamente e cercano invano di attuare, a modo loro; la poesia della cultura, l'espressione sintetica di lunghe indagini, e soprattutto il senso del relativo, del passeggero, l'eterna tristezza delle cose mortali che è in fondo ad ogni vera cultura, ad ogni meditazione sulla storia.

PIERO BURRESI.

RITORNO DI LEOPARDI

Tre o quattro anni fa non pareva davvero che la liquidazione della letteratura cosidetta d'avanguardia dovesse iniziarsi così rapidamente.

Parve che l'avanguardia cercasse sbocchi stilistici; si poneva allora con frequenza, prima inusitata, il problema di uno stile come modo espressivo puramente lirico.

La critica, nata ai margini di ogni tentativo d'arte, cercava più che un orientamento storico, un affinamento di gusto, perchè avesse potuto, sia pure approssimativamente *sentire* il Poeta. Questa posizione dilettantistica della critica, affinava gli organi di senso: la cerebralità parve allora ottusità.

Il critico era un poeta possibile: anch'egli, tutto preso da un bisogno di costruire liricamente la propria oscura coscienza d'arte, si faceva del poeta lo stimolo di una sua esperienza e di un suo diletto. L'estetica del Croce aveva insegnato la possibilità dell'arte pura: la critica dei giovani crociani voleva costruire una critica d'arte pura. Tutto ciò si chiamava *metodo estetico*. La posizione umanistica di questo tentativo di critica oggi non sfugge a nessuno: l'umanesimo è il tentativo di evasione dalle preoccupazioni del razionale: c'è una bellezza che bisogna assaporare in estasi, un alcunchè spoglio d'universale, del quale bisogna gioire ad occhi socchiusi.

La critica pura, corollario dell'estetica crociana, non è in fondo che l'*edoné*, l'appagamento di una sensibilità puramente passiva: l'opera d'arte esce frammentata in sistemi di risoluzione fantastica immediata e la pura voce, il puro verso e la pura immagine è l'opera del critico, il quale pensa solo per quel tanto che basti a dissodare l'opera d'arte da uno schema unitario, il quale nella sua irresistibile pretesa d'universalità e di concettualità minaccia di soffocare e di ottundere la individualità tipicamente lirica dei vari momenti d'arte pura.

Guardate al Serra, il più crociano e il più umanistico dei giovani critici di avanguardia. Di che cosa è fatta la sua critica? Perchè, poniamo il caso, Pascoli non lo convince, o, potremmo anche dire, non gli *piace?* E' semplice: « Pascoli non ci ha dato mai uno di quei versi perfetti, rilevati e scolpiti e compiuti, che si impongono allo spirito come una cosa definitiva, e che sono la propria ricchezza dei classici ».

Questo gusto di ricerca ebbe il Serra: ed in ciò fu più crociano di Croce. Chè il Croce critico non seppe mai liberarsi da una sua particolare e massiccia partecipazione di pensatore e di uomo di parte filosofica dinanzi all'opera d'arte, mentre i più giovani e più inesperti oscillavano tra l'estetismo e il frammentismo tutti chiusi in un pregiudizio critico che negava la critica nell'atto stesso in cui la poneva.

Critica ed arte si rincorrevano disperatamente e si distinguevano solo in sede tecnica: il *genere letterario* parve allora un problema gravissimo mentre non era, e non poteva essere, che un aspetto puramente pratico della quistione.

Tutto ciò non era davvero, come parve a taluno, un riflesso di natura schiettamente letteraria, e la letteratura francese di rivolta a Victor Hugo, quella letteratura parnassiana e decadente che allora cominciava a baluginare nei nostri cenacoli, non c'entrava proprio per nulla.

O, se c'entrava, era per ben altro: per dimostrarci, poniamo, come l'antiromanticismo francese si fosse isterilito nel culto della pura forma, a simiglianza dell'antiromanticismo italiano.

La reazione all'ottocento era in Italia la reazione al Leopardi. Poco male per noi se l'ottocento francese si assommasse in Hugo: la reazione italiana doveva essere più fervida; non per nulla d'Annunzio e Croce erano qualcosa di più che Heredia e Kahn.

Or l'estetica del Croce era l'estetica del d'annunzianesimo: ma il d'annunzianesimo era un antiromanticismo schiettamente italiano. Veniva cioè temprato e rafforzato da una tradizione letteraria tutta romana. La tradizione dell'eloquenza.

L'eloquenza del Pascoli, ad esempio, se fu meno travolgente di quella del D'Annunzio fu più italiana. Apparteneva al tipo di eloquenza immediata, a quella del Petrarca. La letteratura pascoliana, che cerca di soverchiare la maschia rettorica del Carducci (una torbida umanità che disperatamente si cerca) per erigersi contro Leopardi ci ricorda la fortuna del Petrarca di fronte alla solitudine di Dante.

La letteratura post-leopardiana, non poteva che culminare in Pascoli, e D'Annunzio doveva esserne l'apostolo e il vate così come il Carducci ne era stato il tribuno.

L'estetica di Croce è la giustificazione della letteratura di questo mezzo secolo: il secolo più ricco dell'eloquenza italiana. Or l'avanguardia che venne dietro all'estetica crociana come l'insorgere di uno zelo eccessivo e puntiglioso che presumesse di salvare la lirica pura, fu la vittima meno illustre, ma, non per questo, meno degna di compianto dell'eloquenza teoretica di cui il Croce si fece divulgatore colla sua estetica. L'eloquenza di D'Annunzio era proprio nella struttura della sua immagine: l'immagine dannunziana convinceva apoditticamente, risolveva la propria comunicatività nell'irrazionale di un contatto fisico. Di questo era fatta la seduzione del D'Annunzio e di questo la sua conquista epidermica ed epidemica delle folle.

Le folle hanno sempre amato la persuasione imprevista: hanno sempre preferito Gorgia a Socrate, Petrarca a Dante, Mazzini a Cattaneo. Hanno amato l'eloquenza.

L'immagine pura è la strumentalità dell'eloquenza; la grande fortuna del D'Annunzio dannunziano sta nella sua ricchezza di eloquenza.

La nostra avanguardia volle riuscire a questo grande sistema di comunicazione, a questo *immediato espressivo* e si mise nell'orbita del pregiudizio dannunziano proprio quando credeva di concretizzare stilisticamente l'antidannunzianesi-

mo di certi tribuni. Il dannunzianesimo dell'avanguardia (e non il crocianesimo, chè Croce è più dannunziano di quel che non si creda!) non cavò dal nulla: utilizzò rigidamente il sistema dell'immagine, cercò un'eloquenza ed in mancanza di meglio riuscì nell'oratoria.

L'oratoria ha qualche privilegio sull'eloquenza: pare più immediata e più intima laddove non è che un'eloquenza senza controllo.

Questa mancanza di controllo fece sovrabbondare sul mercato librario moltissimi libri: diede, cioè, l'illusione di una letteratura o, quanto meno, di una fecondità espressiva. Oggi noi non ci lasciamo più illudere da questi libri che non riescono ad essere individuati neppure entro sinossi a grandi linee.

La contraddizione dell'avanguardia si irretì, dunque, nella sua pretesa aristocrazia stilistica, mentre realizzava un modo linguistico tutto popolaresco: l'antisintassi, il cosmopolitismo, furono i primi punti di arrivo. Ciò nasceva da un'ingenua confusione tra la lingua e lo stile; Manzoni e Verga furono intesi rettoricamente e non stilisticamente.

Lo stile come modo concreto di una sensibilità fu capito come un sistema tecnico di lingua. Certe finezze di distinzione tra lingua e linguaggio, che pure il Croce aveva capito sfuggirono alla pleiade.

Indubbiamente l'immagine è uno dei punti di risoluzione della lirica; ma perchè questi libri che si risolvono in un sistema di immagine appaiono così refrattari alla comunicazione lirica e si risolvono in un movimento di adesione sentimentale?

Qui è che bisogna colpire nel segno: vedere dove l'immagine è una necessità lirica e dove è una determinazione sentimentale. Qui c'è tutto il problema del gongorismo, del barocco e del marinismo, e del dannunzianesimo: il problema delle immagini che non è riuscito a superare il suo modo decorativo. Una immagine che si risolva in quella forma di tattilità dello spirito che è il gusto, è *aistesis* pura, *piacere*, e quindi sentimento: si sovrappone ad un sistema dialettico dello spirito (lo sogliono chiamare il fondo razionale dell'arte, il cerebralismo, il *modus logicus*, il discorsivo etc.). Ad un atto di coscienza, insomma, e cerca di farlo scomparire, chè l'artista non deve *aver coscienza*, deve essere come il selvaggio e il fanciullino. L'immagine è l'atto di pudore dell'artista che in quanto si sente artista deve stare di qua dell'*universale* e, non riuscendovi, deve ricorrere a questa metafisica foglia di fico.

La realtà dello spirito nell'atto in cui si determina come lirica non ci apparisce se non sotto il trasvestimento di un sistema seguenziale di immagini. Infatti gratta l'immagine e c'è sotto uno fondo concettuale. Posizione dualistica questa, schema concettuale.

Apparenza, dunque, di analogie fantastiche, tanto più perfidamente dualistica quanto più pretende di essere un momento della storia dell'idealismo.

Ecco perchè l'immagine degli avanguardisti è tutta materiata di un ironismo mal dissimulato. L'ironia è il più tipico dei fatti cerebrali: quando il conato lirico si scontra in una realtà logica ne vien fuori una scintilla di ironia.

Ineluttabile riparazione questa.

Ma quando l'immagine è lo sbocco legittimo di un processo stilistico e lirico?

L'immagine è lirica quando risolve totalmente in sè il fatto espressivo: non è quindi nè decorazione nè legame. Non è un puro immediato dell'intuizione, cioè uno schema meramente percettivo che vuole esprimere una analogia: se fosse così ricadrebbe nel dualismo enunciato, diverrebbe, nella più felice delle ipotesi, un simbolo. Guardate, infatti, ai precedenti storici dell'avanguardia; vi imbatterete nel simbolismo e nell'allegorismo, uno dei momenti più caratteristici del dannunzianesimo.

L'immagine come totalità espressiva è un centro di consapevolezza e, quindi, di limite nel farsi della fantasia: la fantasia abbandonata ai suoi voli gravita verso il caos della fantasticheria, solo l'immagine può incentrarla ed innuclearla in un completo atto di coscienza.

Guardate all'essenzialità fantastica ed immaginifica del Leopardi: essa ha già infrenato l'indeterminatezza del puro conato percettivo e lo ha risolto in un sistema più alto di coscienza, dove non è possibile più distinguere un *modus logicus* da un *modus aestheticus*.

La reazione all'avanguardia mira ad un superamento dell'immagine pura: qualche esperienza di poesia potrebbe suffragare la nostra affermazione. Ma la liquidazione dell'avanguardia procede, oggi, lentissima: mille difficoltà vietano la spartizione di una eredità così nefasta e così suggestiva. L'ultimo D'Annunzio ha tentato eroicamente il suo ritorno al romanticismo puro; ma la sua pretesa di risolvere la sua arte nella sua umanità è ostacolata dalle mille seduzioni del suo abito di eloquenza.

Notturno è il documento di questo viaggio d'anabasi. Anabasi al secolo di Leopardi.

***

Certe coincidenze non possono essere semplicemente fortuite. Al triste declinare dell'influenza di Croce nella nostra critica sta presso un vasto movimento di ritorno a Leopardi.

Non è il caso di vedere qui di quanta opacità sia fatto il tentativo Crociano di intendere la poesia del Leopardi: e potrebbe essere legittimo in quanto l'opera del Leopardi neghi, nella sua struttura intellettuale, il presupposto di un momento puramente lirico dello spirito.

Leopardi non è un poeta che possa servire al Croce: il fatto stesso che egli viva come poeta è una minaccia per il postulato intuizionistico dell'arte.

E la giustificazione del Croce può servire ad una osservazione di carattere storico: l'estetica dell'antiromanticismo si conclude là dove il romanticismo piglia di nuovo coscienza di sè. Ma bisogna intendersi sul romanticismo leopardiano e quindi sull'antiromanticismo esauritosi nel Croce.

Il romanticismo leopardiano consiste nel superamento del puro oggettivismo naturalistico verso cui è orientato il nostro ottocento da Foscolo a Manzoni. Se dovessimo tenere al valore di orientamento di certi termini potremmo essere indotti a dichiarare che il classicismo, la contemplazione di una natura-legge, intesa o come *provvidenza*, o come *forza operosa*, designi il modo di realizzarsi del Foscolo e del Manzoni.

La struttura concettuale de « I Sepolcri » e dei « Promessi Sposi » è molto più vicina di quel che non sembri: il reale si presenta come termine di risoluzione della vita in una legge di cui gli uomini non sono che frammenti meccanici ed esemplificatori. Il classicismo del Manzoni si accentua là dove più traluce lo scheletro giansenista dell'opera, ma il bene inconscio delle cose che sono mosse da questo ineluttabile principio immanente del bene e del male. La stessa irrazionalità è al centro di tutte le creature manzoniane ed è opera vana tentarne un centro di luce come giustificazione, sia pure psicologica, del loro sviluppo.

La ragione per cui l'Innominato si converte è la stessa di quella per cui Don Rodrigo si danna.

Il determinismo giansenista gravita verso un determinismo naturalista; forse non per nulla il Manzoni visse, come visse, a Parigi.

La stessa legge di ferro segna il ritmo della creazione foscoliana; ma il Foscolo sa liberarsi, anche per un solo attimo, dalla *necessità* che egli postula per sentire nella creazione dell'arte se non la negazione almeno la mortificazione delle leggi della natura.

Il Foscolo è meno classicista del Manzoni.

Il Manzoni ha fatto coincidere la realtà dell'arte nella realtà di natura: il suo preteso *storicismo* non vuole essere che la adeguazione estrinseca dell'immagine con la cosa; il Foscolo sente che oltre alle leggi delle cose, oltre a questa forza travestitrice d'oblio, c'è una *illusione* d'eternità antifisica; il Leopardi, invece, nega la natura come male e supera questa illusione (l'arte come arte) in una realtà assoluta: la morte.

Ed è qui tutto il carattere costruttivo dell'arte leopardiana, nell'avere superato il momento del processo in cui l'arte si pone come arte, come *finzione* come *illusione*.

L'arte così intesa è già una negazione del suo essere reale; è illusione ed è sovratutto caduca.

Guardate al processo dantesco: la realtà di natura come realtà di male e di peso, una realtà che non può essere neppure trasfigurata dal divino soffio delle muse (l'inferno). Ma una realtà che sia di pura arte (canto, suono, scultura etc.) una realtà che ad essere creata ci vuole il soffio delle muse, ahimè! non è eterna (*il purgatorio*).

La vita è l'*antinatura* il regno che si muove antimeccanicamente, dove non c'è legge di gravitazione e di impenetrabilità, ma dove c'è solo realizzazione *tota simul* dell'essere (il paradiso).

La negazione dantesca dell'arte pura ubbidisce alla stessa esigenza cui obbedisce la negazione leopardiana.

La natura è il male, l'arte è una illusione, bisogna superare l'una e l'altra per vivere.

E la dialettica leopardiana sta proprio qui, dove è il centro della dialettica platonica e di quella dantesca; la vita nasce dalla morte. La morte è la realtà del vivere, l'*apparir del vero*.

Ma come tutte le dialettiche presuppongono un processo, anche quella leopardiana. La storia di Leopardi è la storia di questa conquista, la storia in cui egli va superando la natura come principio assoluto, per una assolutezza totale, vale a dire per un bene totale che è sovratutto la consapevolezza dell'eterno.

Il Leopardi che si è costruito fin oggi appartiene ai due momenti inferiori del processo; il Leopardi *idillico*, e il Leopardi *pessimista*.

Il Leopardi idillico dovrebbe realizzare un lirismo puro, un puro ma cieco amore per la natura; non è il Leopardi totale, (*Le operette morali* diventano così margini ed aspetti secondari della sua opera) è il Leopardi che sbocca di tanto in tanto in momenti di gioia estetica e fisica. Il Leopardi limitato e frammentario di certi quadretti e di certi tocchi, fatto, per lo più, di emistichi e di aggettivi; un Leopardi tranquillo e piacevole. Il Leopardi del gusto e della freschezza.

Indubbiamente a voler isolare questi momenti leopardiani, un Leopardi cosifattamente classicista è costruibile; ma è allo stesso tempo, facilmente soffocabile, chè l'opera sua, per un vigore interno di vita, non si lascia nè dimenticare nè distruggere.

Il Leopardi pessimista è quello che resta minaccioso sulle soglie del Leopardi idillico: ombra negatrice e disperata offusca gli sbocchi naturalistici del primo e li vela e li inghiotte nella sua esasperata e morbosa negazione.

Questi due momenti, entrambi astratti, dell'opera leopardiana cercano di neutralizzarsi a vicenda; il sensoriale idillico nega in sè ogni atto di consapevolezza, nel divino inconscio di una sensibilità pacata ed irriflessa; il pessimista puramente volitivo e riflesso intercetta ed assolve nella sua razionalità il primo. Poeta ed antipoeta si dibattono angosciosamente in un bisogno di farsi senza mai riuscire ad un momento di superiore concretezza. Entrambi monchi ed irrelativi sono facile appiglio a tutte le dubbiose teorie estetiche.

Il lirico puro, concluso nella brevità delle sue soste, evapora lasciando debolissima traccia di sè, piccola poeta sbagliato; il negatore loico si ferma alle soglie di un sistema impotente a crearlo.

I due Leopardi astratti si risolvono in due fallimenti: il primo frammentario ed esiguo rimane poeta in potenza che non si realizza mai; il secondo è il tentatore di una filosofia che non ha, per altro, nè il pregio della sistematicità, nè, tanto meno, quello dell'originalità.

Il primo raccoglie le briciole del banchetto foscoliano, il secondo è un lettore convinto ma non intelligente di Schopenhauer.

Ma se volessimo costruire entro schemi categorici tutta la poesia ed il pensiero dello nostra storia noi non faremmo se non la elencazione dell'impossibilità immanente a far della poesia pura, della filosofia pura etc.

Il metodo storico di contro al metodo estetico oggi può e deve avere ben altro significato. La critica estetica limitando fino alla negazione Leopardi non autorizza per nulla il tentativo concettualistico anzi intellettualistico di quelli che costruiscono un Leopardi puro pensatore.

Il valore storico di Leopardi, l'autorizzazione ad una critica storica, sta nella necessità di sentire processualmente il farsi dell'opera Leopardiana non solo nella sua totalità ma nell'utilizzazione dialettica dei suoi momenti, che, a sè, sarebbero come, abbiamo visto, negatori ed astratti. Il Leopardi idillico e quello pessimistico sono nient'altro che due designazioni di processo; il Leopardi reale nasce dal superamento (che non è negazione) di questi estremi.

C'è il caso però che il Leopardi dialettico sia inteso come un puro ideologo che tenti un problema e lo risolva in sede logica, non riuscendo così in un suo particolare stile, cioè in una sua tipica sensibilità lirica.

Ciò sarebbe possibile, ed importerebbe una radicale negazione del Leopardi, ove il suo aspetto idillico e pessimistico si presentassero come momenti fondamentali avulsi del suo realizzarsi.

Ma natura ed arte non sono in Leopardi due risoluzioni autonome dell'essere. L'ultima scaturisce dalla prima, senza, però, esaurirsi in questo suo particolare essere arte.

L'aspetto naturalistico dell'arte leopardiana è realizzato nei *Canti* come sussidio astrattamente lirico di un'opera più vasta e più complessa e stilisticamente più espressiva cioè delle *Operette morali*.

Il Leopardi *minore* dei *Canti* non è che un momento necessario del Leopardi *maggiore* delle *Operette*. Il primo prepara emotivamente il contenuto stilistico dell'altro.

Il legame intrinseco tra i *Canti* e le *Operette* è stato notato! ma non si è visto con sufficiente chiarezza la perentorietà stilistica di quest'ultima opera come momento risolutivo della liricità assoluta del Leopardi.

Ma tra il Leopardi prevalentemente idillico dei *Canti* e il Leopardi concreto delle *Operette*, c'è tutto un processo di chiarificazioni, e di antitesi che va via via autorizzando la risoluzione stilistica delle *Operette*. Questo processo è segnato, come ritmicità, dallo *Zibaldone*.

Cavare il Leopardi concreto dallo *Zibaldone* (ed anche ciò si è tentato) è un negarlo nella dialettica dei suoi estremi: è un costruirlo astrattamente e non un coglierlo laddove *volontariamente* si è fatto.

Il momento risolutivo della dialettica leopardiana è forse più nella immediatezza dei *Canti* che non nel sagace e diuturno pigliar coscienza dello *Zibaldone*.

Ma i *Canti* portano il peso di un lirismo che tende alla lirica senza però attingerla. Il sentimento non si è fatto ancora pensiero. Il particolare, malgrado graviti eroicamente verso l'universale, non sa attingerlo. L'*infinito* stesso in cui si pone il problema del superamento della natura in una realtà d'arte, cioè in una realtà puramente metafisica non raggiunge se non il *sentimento dell'infinito, un dolce naufragare*, ma non ha attinto una consapevolezza lirica e dialettica dell'infinito, come risoluzione di vita. Talchè quello che egli chiama il *pensiero dominante* non è che un *sentimento dominante*. E del sentimento ha gli aspetti particolaristici e sensibili.

Il senso della morte è ancora senso; si risolve in una approssimazione sentimentale, tutta individualistica e fisica. Egli non intende la morte se non in questo non averne il terrore che gli altri uomini hanno.

> E se periglio appar, con un sorriso
> le sue minacce a contemplar m'affiso.

La morte è semplicemente *dolce*, semplicemente *lenitrice*. Essa può essere, tuttalpiù una liberazione, una negazione del sentimento. E una negazione non è ancora una affermazione. Si presenta come cessazione del dolore, come liberazione della natura, sempre come un male che è da preferirsi ad un male peggiore.

In questo campo puramente sentimentale dei *Canti* pure affiorano qua e là i motivi della risoluzione dialettica della morte.

La liberazione della morte letteraria: il *passo lacrimoso e duro*, lo *scuro Tartaro*, che pure si presenta quasi gioiosamente nella gioia di una pugna, avviene con rapidità inusitata, chè in quasi tutti i poeti il travaglio di individuarsi entro l'opprimente materia grezza delle forme letterarie precedenti, è sempre meno rapido di quel che non sia avvenuto al Leopardi.

Ma il Leopardi della *Canzone all'Italia*, contemporaneamente o quasi, allorchè preme entro schemi letterari la sua miracolosa affinità al tormento dantesco, si pone già l'oscuro problema della risoluzione:

> perchè nascer ne desti o perchè prima
> non ne desti morire
> acerbo fato?

Evidentemente dalla morte letteraria, alla morte sentimentale a questo principio difettivo, se pur necessario di un puro stato sentimentale, il passo non è così breve come sembra.

La morte-liberazione è un problema non risoluto, ma posto. Porlo è già in certo senso risolverlo.

Ma i *Canti* non risolveranno il problema della morte come problema di una conquista definitiva, non più principio difettivo ma principio effettivo.

Anche quando egli senta di storicizzarsi in un'altra affinità spirituale e quindi in certo senso antiletteraria, laddove ritrovi nella tragedia del Tasso un principio di *catarsi* che sente di poter far suo:

> morte domanda
> chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda.

L'arte non risolve neppure effimeramente il problema della felicità: in quanto si neghi la felicità possibile, la morte sarà solo principio di dimostrazione per assurdo dell'eternità inconscia del dolore.

Come si vede siamo ben lontani dalla risoluzione della morte in un principio effettivo di vita: il processo di razionalizzazione della morte e quindi la conquista di una originalità spirituale che si fa stile e quindi comunicatività totale avviene nelle *Operette morali*.

Il problema delle *Operette* è un problema essenzialmente trascendente: la natura irrazionale non si nega, si subordina ad un superiore ordine di ragione.

La tremenda domanda che Gutierrez fa a Colombo non può risolversi che in una affermazione recisa: « Tu, in sostanza, hai posto la tua vita, e quella dei tuoi compagni, in sul fondamento di una semplice opinione speculativa ».

PIETRO MIGNOSI.

RICCARDO BACCHELLI

> *" J' ai été homme d' esprit depuis l' hiver de 1826, auparavant je me taisais par paresse ".*
> *Stendhal:* Vie de H. Brulard.

I.

Se, come usava nei vecchi lunari, per ogni poeta d'un certo rispetto si dovesse scegliere il mese dell'anno che gli si adatta, credo che per Bacchelli si pensasse al giugno, mese dei caldi fieni e delle rose già cadute. In giugno pare il verde della vigna, ancora d'acerba età, farsi quasi grigio al sole, le strade provinciali cominciano a imbiancarsi per la polvere; sotto qualche viale, o all'attesa di un tram nell'angolo più consueto della città il profumo notturno dei tigli giunge recando col vento una lucciola incerta onde vien fatto di pensare che la giovinezza non abbia, fra tanti, giorni più opportuni di codesti per sentirsi in tempo a vivere. C'è nella poesia di Bacchelli ricordo e senso della trasognata e torbida natura del principio d'estate, e il presagio di averla ben presto abbandonata che gli farebbe dire, con Baudelaire: « Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ». E le metafisiche stanchezze di cui si fa cenno nei suoi *Poemi Lirici* dubito che sian un poco quelle dei primi caldi, che illanguidiscono il corpo. Era fin d'allora, nè adolescente nè adulto, il suo vorace istinto di definire il mondo, il suo fisico e materiale modo di penetrar nelle cose, la sua salute espansiva che gli dava il senso del possesso, e lo metteva, per tanta naturale prosperità, in uno stato di attesa contemplativa. Le persone e le ore di tale contemplazione non potevano che realizzarsi letterariamente nel tema e nelle forme di un tenore patetico se pure contrastato e ragionativo idillio. Perchè non sarebbe idillico e sovrannaturale il tono dei dialoghi platonici? Applicata a temi narrativi, come nel « Lodovico Ciò », o a temi moralistici e di riflessione storica come nelle « Memorie » o altrove, la sua natural vena di scrittore si placa e riposa volentieri nel rotto e filato andamento dell'idillio che è sempre un poco favoleggiante e meraviglioso. Esiodo ed Aminta sarebbero i benigni patroni di codesta poesia. Dove la sua grazia figurativa tende a conchiudersi più patetica con l'ornata sentenza di un proverbio, par ritrovare l'incanto modesto e famigliare, e per questo più affettuoso, di quelle vecchie allegorie delle stagioni in cui anonimi pittori mettevan il fiore della loro paesana sensibilità. In Bacchelli è riconoscibile l'Emilia, questa antica e fertile regione italiana dove nascita, memorie troppe e affetti ci tengono legati. Non diversamente l'esperto agricoltore ritrova nel colore del grano o nella limpidezza del vino, le qualità native che li fanno propri delle nostre parti. Uscito per « le strade rettilinee del Bolognese » gli occhi e la fantasia gli son restati a quel sole, a quella bianca polvere, a quel verde scuro delle collinette verso la Romagna, alla freschezza immemore delle acque del Reno. E' la civile ed operosa Emilia, che nei giorni di mercato sulle piazze acciottolate affluisce intorno ai portici e alle basi delle rozze torri, e fa sentire la voce della sua tranquilla ricchezza agreste. Indugi e raffinatezze che chiamerei dialettali, se mi si intende, sono per l'appunto nella sua studiata lingua il segno delle radici ch'egli ha in questa terra. Il Pascoli più avveduto, quello di disegno più sobrio, in taluni quadretti e prosaggi dell'« Ultima passeggiata » vuol partecipare, pure con mezzi confusi e naturalmente enfatici, a questa eredità emiliana e tradizionale, dalla quale Bacchelli, per conto suo, ha già cavato il miglior frutto che era lecito cavarne. Dove passa, il suo temperamento gli suggerisce di portar via con sè qualcosa che io chiamerei l'anima del paesaggio, insieme con i più impercettibili dettagli realistici che si capisce come li tenga in serbo, non usandoli. Quello che fa la sua maniera, è la decisione che mette in quest'atto. Sapessi ripresentarmi alla memoria certe passeggiate domenicali per i dintorni di Bologna e altre per le strade della sua vecchia città, e cercar di immaginarmi la sua vista in apparenza svagata e distratta sfiorare quella realtà che sapeva, in cuor suo, di poter maggiormente definire!

II.

Per alcuni anni, e precisamente negli ultimi della guerra e dopo, fin verso il 1920, lo stile di Bacchelli tendeva a rinchiudersi in sè, come fa il

verde guscio della noce intorno al gheriglio. Dava infatti il senso di una vegetale durezza. Erano le « Memorie del tempo presente », segno della sua scontrosa giovinezza, che sentendosi crudamente giudicata in cospetto di Dio e del Diavolo se la cavava dalle strette di una questione teologica con delle sottigliezze di stile e di lingua. O malinconico e maliziosissimo amore di queste asciutte pagine dove l'anima è in fondo quella di colui che è contento del proprio male! Da ogni parte son mucchietti di cenere che par spenta, ma non è fredda, e che l'uomo aduna con un gesto di melodiosa stanchezza. (Parlo di quelle parti anticipate dalla « Voce » di De Robertis). Sensi che toccati rispondono con una voce senza speranza. La pagina sa di arso, di bruciato. In caso, sarebbero vedute di foreste carbonizzate. Metaforicamente intendo, ma che tristi paesi! E', per dirla in poche parole, il diario della sua stagione all'inferno: « Avrò come sempre ho avuto, impazienze e sopori in amore, trasporti e sussulti, viaggi fatali, torno a tacere quanto posso; io non sono più qui; ecc. ». Lo stile più che melodioso non saprei come chiamarlo, e io ho sentito esprimersi melodiose e fluenti le ore di una morte. Lo avverto svolgersi e prender spazio nell'anima con i suoni vuoti e metallici di una musica ascoltata, un pomeriggio d'estate, stando dentro una camera dove l'ombra verde metteva un senso di mobile lontananza. A queste prime *memorie* seguirono altre che il lettore troverà nella « Ronda » romana, nelle quali vedrà che ad un raccostamento più franco colla realtà naturale anche la scrittura riprende per così dire il bel colore della vita. Vi si discorre ancora di paesi e dell'Italia, con la particolare nostalgia del soldato, che va tutta in dettagli e minuzie di ricordi. E' lo stesso sentimento che dà motivo alla drammatica scontentezza di « Spartaco », dove par vero che le scene e i paesaggi si fanno scenario e dialogo. Del resto, dall'idillio non fiorisce un dialogo? L'Aminta del Tasso, che ho citato più sopra, non a caso mi sarà venuta sotto la penna. In Spartaco, è chiaramente la nostalgia di un uomo di altri paesi per la nostra terra, che dalle Alpi ripensa alla pianura Padana, all'Etruria, e di qui alla estrema Calabria, seminata di castelli sul mare, ai polverosi deserti della Sicilia dove ci ricorda Verga che fiorisce la ginestra. Non diversa è la malinconia del principe Amleto, disperato della vita ma desideroso di ritrovare in un lungo viaggio i luoghi del mezzogiorno.

III.

Bacchelli ha usato giustamente del suo privilegio di poeta, riscrivendo il suo Amleto, e facendo in modo che lo rileggessimo dopo parecchi anni dal primo. Sono opere che sforzano l'immaginazione, la occupano, e impediscono alla memoria di spiegar la bellezza di esse, le quali continuano a tenerla nel dominio della cieca meraviglia. Il loro rapporto con i mezzi normali del nostro gusto critico son troppo inconsueti. Chi di noi, a quindici anni, avrebbe potuto dire perchè tanto ci piacessero le avventure dell'hidalgo Don Chisiotte o l'incanto della Santa Cecilia di Raffaello? Certo ci piacevano, ci rapivano in mute meraviglie, e ora possiamo spiegare perchè. Di Bacchelli non si potrà mai chiarire abbastanza quanto egli sia uno scrittore fantastico. La sua più naturale inclinazione par quella di chi si abbandona alla forza fluente della propria fantasia e che di suo non può far altro che regolarne il corso, rallentarlo appena, e concedergli di allungarsi e di riposare calmamente in larghi spazi. Forse per questo è maggiormente giusta l'immagine fluviale che di lui ha fatto Vincenzo Cardarelli. La piena della sua fantasia lo porta allo scrivere con una urgenza che è tanto più invincibile quanto più giunge di lontano. Sotto la sua penna affluiscono le immagini e rombano di vita, con un calore estivo, come quando vediamo fervere il lento e assiduo volo delle api intorno ai fiori del prato. E nel sentimento di questo pieno e infrenabile maturarsi, è un poco il gesto della sua malinconia, e nell'attimo che lo regge e governa l'atto e l'avvento del suo stile. Uno stile cui bastano solo le rive della favola del mito per riuscire veramente perfetto e intonato. Stanno a dimostrarlo, la favola di Amleto; quella di Spartaco con la narrazione dei costumi e della religione della defunta Etruria fatta dal sacerdote Aronte; e la tempestosa vicenda familiare di Andromaca; il mito dei mostri di mare nati dalle Cosmogonie, e tutta l'ironica e satirica epopea del tonno, di festosa memoria, a trovare il clima temperato della quale, forse, Bacchelli pensò fin da quando stendeva il commento della « Batracomiomachia » leopardiana. Ma perchè non ricorderemo il « Diavolo e le Pentole », scritto in un estate e un autunno di burrascosi avvenimenti politici? Farsa aristofanesca, dialoghetti alla maniera di Luciano, l'autore ci conduceva per mano attraverso un festival di meraviglie, a udir l'arguto diavolo faustiano, a sentir la storia di un re negro, e Ravenna abbandonata dal mare, e Deucalione e Pirra tessere in versi la tela di un idillio classico. Io voglio tornare colla memoria a quella primavera dell'ultimo anno di guerra, quando andavo a trovar Bacchelli, egli così per provarsi a scrivere un dramma, stava lavorando alle prime scene dell'Amleto. Nella sua rossa casa, dove le finestre delle belle camere guardavano in un giardino bolognese, si mostrava contento dell'idea di poter svolgere su d'un tema, così indovinato da parer personale, i suoi motivi lirici. Mi par di sentire la sua voce mentre ripeteva gli ammonimenti del vecchio Polonio alla figlia, e la musicale stanchezza dei monologhi di Amleto, di quel caratteristico modo di parlar da solo ad alta voce, o colla propria coscienza, che pure essendo di Shakespeare non è meno della natura moraleggiante e sofistica di Bacchelli. I motivi, direi anzi, sono risvegliati instancabilmente dall'intima coscienza e il linguaggio che li esprime ha le asprezze, i trasalimenti e gli urti per cui il sangue umano diventa memoria ed anima. La vita d'Amleto! Noi crediamo sempre di conoscerla, e invece non la conosciamo a fondo. Grava su queste pagine, un triste fiato di carne mortale, e quando vi si parla di morte è con un accento di stupefatta realtà. Anche la noia vi ha la sua buona parte, e il languore di un corpo che s'intorbida nella salute fisica quanto deperisce quella del cuore, onde gli par d'invecchiare e che ogni ora sia veramente trascorsa senza rimedio: « Il mio peccato, se mai, è che per me ciò che passa non passa abbastanza in fretta ». Oh questo principe danese che ha letto Nietzsche e Rimbaud! Sono dialoghi dove le parole hanno la lucidezza delle parole dette in sogno, alle quali non la vita, ma quell'immagine della morte che è il sonno, dà un timbro inimitabile. Dimostrare il significato della figura d'Amleto è compito d'altra critica, la mia è professione più modesta. Mi basta ricordare alcune sue stanche movenze ispirate ad un sinistro garbo. La sua voce è fatta solo di echi improvvisi, come ci accade di udir ritornare, in aperta valle, un richiamo lanciato per la campagna. E' un'arte, è tutto un sistema di echi sconcertanti, che posson riuscir fino angosciosi. I suoi occhi vedono fisse immagini ed epoche, guardano con una immane pazienza orientale, o nordica, che è lo stesso. Oh incredibile lentezza! La sua luce è riflesso, è il guscio vuoto che la luce vitale ha già abbandonato. La nostra umana discrezione non ci consente di dire in che ora, di qual giorno avremmo il senso d'esserne stati gli inconsapevoli testimoni. Ma quando fu? Chi avrà la memoria tanto ferma da fissare una data? Certo, o amico Bacchelli, è stato nei tempi della cara gioventù, ed è quindi perdonabile se ci illudiamo di aver partecipato a qualche confidenza di quel freddo personaggio, che è Amleto!

28 Giugno 1925. GIUSEPPE RAIMONDI.

Elogio delle formule.

(Studio su TILGHER e F. M. MARTINI)

La maggior parte dei critici — e qui parleremo dei critici teatrali, ma, in fondo, il problema s'impone a ogni sorta di critici — è, in principio, eclettica.

Ogni critico, secondo il suo carattere alle volte maligno e alle volte benigno, dispensa biasimi e lodi, che non si sa bene da che cosa siano regolati; perchè secondo la convenienza del momento, il critico si riferisce a qualche principio generale in cui è sottinteso che tutti s'accorderebbero, oppure a quei principi che l'autore si sarebbe imposto e non ha poi saputo mantenere.

Il pubblico, il quale, di questa critica apprezza la malleabilità e, talora, il buon gusto, non s'è ancora accorto che essa manca assolutamente, in compenso, di responsabilità; e che anche per questo, e per la segretezza e il lappolare continuo di principî, che nessuno può controllare, essa non riesce a far quella sistemazione dei valori sopra una scala unica, che mi sembrerebbe la sua grande funzione.

Per questo, quando ho visto, prima con un critico come Tilgher e ora con un critico come Fausto Maria Martini, tentare una pubblica dichiarazione di principî, per spiegare, imprigionandosi dentro alla loro formula di partito preso, che cosa intendono per teatro, invece di indignarmi di questa rinunzia, mi sono molto rallegrato, perchè in essa vedo l'unica regolare e pacata chiarificazione della critica moderna.

« Giudicare è inquadrare nella storia, è collocare a suo posto nel movimento generale dello spirito », scriveva, ancora negli « Studi sul Teatro contemporaneo » Adriano Tilgher. Ma per inquadrare bisogna che il critico abbia un suo mondo, in cui ogni nuovo elemento possa trovar sistemazione.

« Caselle » dice con spregio il pubblico. Appunto. Non importa che il mondo sia limitato, basta che sia coerente e armonioso. Ne abbiamo qui dinanzi due, che si oppongono: quello di Tilgher (La Scena e la Vita, Roma, Libreria di Scienze e lettere, 1925) e quello di Martini (Cronache Teatrali, Barbéra Editore, Firenze). In ognuno di essi, studiando come via via i principî sono stati messi in pratica, potremo trovar qualche inesattezza; gli stessi principî appariranno discutibili; ma dovremo ammettere che ci troviamo dinnanzi a un mondo, in cui ogni dramma può trovare posto e proporzione. La critica così rientra nelle leggi dell'armonia, che dovrebbero sempre governarla.

***

La formula di Tilgher è stata largamente esposta, come tutti ricordano, in quegli « Studi sul Teatro Contemporaneo » che sollevarono tanto rumore. In verità, egli è stato il primo a piantare nel mezzo di uno spalancato e facile eclettismo, quella sua chiusa, arcigna e nuova maniera di giudicare il teatro, che è poi « la formula ».

La formula fu molto discussa; anche perchè, per quella sua prepotente aria paradossale, e per certe oscurità di concetto, era facilmente discutibile. Tilgher diceva: Arte = Originalità; Originalità = attualità — Quindi, logicamente, Arte = attualità.

Ma che cosa fosse questa « attualità » non era ben chiaro, perchè alle volte essa si avvicinava all'universale e alle volte al contingente. In questo secondo volume troviamo, a proposito di De Curel, un'osservazione che riattaccherebbe l'attualità piuttosto all'universale che al contingente.

« Per esser troppo del suo tempo, non nel senso profondo in cui l'arte è sempre voce del tempo, ma nel senso di legarsi troppo alla forma che problemi di vita contemporanea hanno assunto in altri domini di conoscenza, De Curel rischia di non essere l'uomo di domani ».

Se dunque Tilgher per attuale intende quello che è moderato, ossia vivo e eterno, quando parla dei problemi della verità e della finzione, che avrebbero rinnovato le nostre scene, più che un imperativo categorico all'artista, egli fa una constatazione. Perchè non potrebbe esporsi al rischio di sostenere che è vivo, moderno e eterno soltanto il problema della realtà e della finzione.

Ma quel che egli esige dalla nostra arte, si vede più chiaramente quando, ancora negli « Studi sul Teatro Contemporaneo », Tilgher si estende sui doveri del critico moderno. « Avere un'idea chiara del problema dei tempi nostri; di quella determinata ansia di creazione di un nuovo mondo che è il tempo nostro e gli conferisce un'impronta inconfondibile, è condizione necessaria, presupposto indispensabile per fare della critica sul serio, per riconoscere il *capolavoro* se domani si presenterà ».

In un certo senso, la vita moderna gli sembra necessaria come una forma fissa, in cui far calare una materia universale.

La formula dunque c'è; e in questo nuovo libro, più che nell'altro, tutto fatto di grossi pezzi dimostrativi, si può veder come è messa in pratica. La critica, che ne deriva, è necessariamente una critica filosofica. E' questa una prima limitazione. Ma nonostante le obbiezioni che le sono state mosse da molte parti, io credo che una critica di tale natura, possa anche rientrare, per vie traverse, nel campo della critica suggestiva.

Osservate, per esempio questa definizione di Lenosmand:

« Ad H. R. Lenosmand l'uomo appare qualcosa che non in sè, ma fuori di sè ha il principio del suo essere e del suo divenire; per parlare in linguaggio bergsoniano, egli non già vive ed agisce, ma è vissuto ed agito dalle forze fisiche, dalla natura che è fuori di lui ».

Lo stesso si può dire per questa sintesi dell'unanimismo di Jules Romains:

« In aritmetica, due metà fanno un'unità. In trattoria, secondo un'osservazione fatta or è molti anni da un personaggio della *Vie de Bohême* e della quale chiunque siasi trovato a corto di quattrini ha avuto modo di constatare per conto suo l'esattezza, due mezze porzioni fanno più di una porzione intera. Generalizzate, come fa Edgardo Poe nella novella « La lettera rubata », ponete che nella realtà concreta della vita due metà fanno più di un'unità, ed avrete il principio dell'Unanimismo ». Che la critica filosofica abbia degli inconvenienti è indubbio. Tra l'altro, essa non si sfama appieno che di idee universali; e però alle volte, anche nella critica di Tilgher, dobbiamo notar degli ingrandimenti un po' appiccicati; perchè in verità non c'è dramma borghese in cui non si possa ritrovare un problema del Male contro il Bene, del Passato contro il Presente, moltiplicando, come fanno i geometri con uno strumento semplicissimo, le povere e umili situazioni create da un cattivo contro un buono, e da un padre contro un figlio. Ma questo inconveniente è sempre da preferirsi a quello opposto.

D'altra parte, la critica filosofica, che s'esercita sui concetti, stenta per la sua stessa natura a rendersi conto della realizzazione, che rientra nel campo della pura sensibilità. E Tilgher, che di questa non manca, si trova per così dire impacciato dalla architettura di giudizi in tema universale, che ha costruito intorno ad ogni scrittore.

Così, anche quando vorrebbe scendere a un esame più ardente non gli riesce, come non riuscirebbe a uno scultore, che da due ore s'accanisce sopra un grosso blocco di marmo, di infilar un'ago. Deve perciò venire a delle transazioni curiose con la filosofia; e rassegnarsi a notare, di tutte le forme in cui la realizzazione si esprime, quelle più schematiche, che non si staccano troppo dall'aria universale, in cui tutto il saggio è immerso. Per scegliersi un'esempio tipico della critica Tilgheriana, quando s'applica alla realizzazione, citerò un passo del saggio sul « Cigno » di Francesco Molnar: « Il difetto della commedia... è in ciò: che non è il cigno che, sceso a terra, e diventato oca, se la sbriga da sè a ricuperar la testa che aveva perduta; la soluzione viene dal di fuori, da un personaggio che interviene come *deus ex machina* a sciogliere il nodo strettosi fra Alessandra e il professore ».

A questo punto, che Tilgher coglie sempre con giustezza, la sua critica filosofica è molto sensibile. Potrete infatti ritrovare la stessa osservazione altrove: ad esempio, nel saggio sul « Pecheur d'ombres ».

E si capisce. Nel caso presente, la rigidità della forma critica, benchè annulli certi arabeschi critici da orafo, si rende, tra le mani di Tilgher, preziosa. Ma in un altro caso invece, il caso unico del Tombeau su l'Arc de Triomphe, di Raynal, mi pare che rischi di scombuiare.

La tesi di Tilgher, a proposito di quest'opera, vi pare, sulle prime, bizzarra, ma attraente. Egli vuol dimostrare che gli appunti mossi contro quell'opera dalla critica francese, varrebbero se l'Opera fosse un dramma, ma non hanno peso, perchè è una tragedia. Ora se voi considerate attentamente le due parti del saggio, prima quella intorno al *dramma* e poi quella intorno alla *tragedia*, v'accorgerete che nella prima si tratta della realizzazione, e nella seconda invece, si parla dell'enunciazione della idea drammatica. Il salvataggio della tragedia riesce, perchè Tilgher, abbandonando l'esame critico, della realizzazione, passa allo sviluppo filosofico del tema, senza rendersi conto, che dovrebbe poi mettersi a studiare come è stato, anche in forma di tragedia, tradotto.

Ma nonostante questi inpacci, che gli mette il suo sistema di critica, Tilgher ogni tanto, riesce durante una scappata, a mostrare come saprebbe giudicar, con la pura sensibilità. Nella « Scena e la Vita » abbiamo due esempi magnifici di esame della forma. Quello su Bataille (nota a pag. 11, lo studio della « tavolozza » del drammaturgo), e specialmente quello su Cecof, che è forse il più profondo del libro.

« Naufraghi in porto, come un piroscafo abbandonato di cui l'acqua lentamente riempia la stiva ».

Così sono dipinti i protagonisti di questo grande tragico russo — e a me pare che non si potesse trovare una metafora più solenne e definitiva.

***

La formula Martini invece è una formula, che esige più sensibilità che dottrina e per questo è più larga, ma anche più vaga, più ansiosa, più curiosa e tremolante, e in un certo senso, non ancora chiaramente compita come quella di Tilgher.

Tutti i lettori di questo delicatissimo critico sanno che per lui il vero teatro è poesia; e questo pensiero ritorna, come deve essere, in ogni articolo, in cui si esamini un'opera che può rientrar per qualche verso nel campo dell'arte. Che cosa sia questa poesia Martini non ha tentato di spiegarlo in un libro fondamentale, come ha fatto Tilgher; l'ha detto un po' di qua un po' di là, non senza un certo ondeggiare fra due o tre concetti, o quasi direi sentimenti maggiori, ma sempre con un grande equilibrio, una lodevole diffidenza delle apparenze, e una profonda onestà.

Poi che abbiamo dinanzi tutti i saggi dell'anno, possiamo, come il can da pastore, riunire le varie briciole di questo concetto di poesia, disperse attraverso il libro come le pecore di un gregge pascente in un grande prato.

***

In fondo all'articolo su « La leggenda di Liliom » Martini, in un momento di gioia, grida, più che non constati che « il teatro più alto e più puro è sempre e solo quello che deriva la sua più fervida vita dalla poesia delle cose e dalla interpretazione lirica della realtà ».

Questa affermazione, la più categorica forse del libro è composta di due parti: « poesia delle cose » e « interpretazione lirica della realtà ». La « poesia delle cose » rimane un po' oscura; è una di quelle formule che non riescono vuote di senso, che anzi vi lasciano dentro delle frange di sentimenti; ma che, a batterci sopra, non risuonano.

Quella « interpretazione lirica » che altrove è chiamata « trasposizione lirica », è più chiara.

In un altro passo dell'articolo su « la Leggenda di Liliom » questo concetto è ribadito e amplificato:

« Nulla che valga a ridarvi l'intima forza del dramma, la poesia della leggenda, quel tanto cioè di vita poetica che il Molnar ha aggiunto alla modestissima realtà da lui presa a pretesto e per cui quell'umile serva che si innamora del banditore della giostra diventa il *tipo* di tutte le povere creature perdutamente prese di un uomo indegno di loro e assume a poco a poco un valore universale di umanità, evidente e incancellabile ».

La poesia, secondo questo passo, sarebbe dunque un'atmosfera di universale che brilla intorno ai tipi vigorosamente creati. In questa regione astrale, le formule dei due critici si incontrano; ma secondo l'uno ci si arriva a traverso il crogiuolo dei problemi moderni, e secondo l'altro mediante un afflato lirico, che sia come la luce del crepuscolo sulle vetrate di una strada esposta ad occidente.

Nell'articolo sul « Tenacity » noi vediamo come questo bisogno di liricizzazione faccia sì, che l'autore gusti soprattutto quelle opere per così dire di piccola complessione fisica; intorno a cui sia possibile diffondere un alone spirituale.

Per poter « suggerire » qualche cosa, per potersi espandere a poco a poco, bisogna che il nucleo del dramma abbia una gracile apparenza, e sia come quegli uomini, che con un corpo privo di prestigio, piacciono a poco a poco per la luce interna di cui sanno abbellirlo.

« Far qualche cosa con niente » l'ideale drammatico che Racine si propone nella sua mirabile prefazione al *Titus et Bérénice*, è appunto ricordato da Martini in questo articolo.

« Autentico teatro di poesia, — aggiunge il critico — questo nel quale l'artista muove dal più povero realismo e vi indugia dalla prima all'ultima scena, ma, grazie alla sua sensibilità estremamente fine e grazie soprattutto alla misteriosa efficacia del suo lirismo, suscita intorno al più minuto dettaglio di verità che egli sfiora, una sorta di ampliamento poetico che subito si compone — da sè e quasi assente il commediografo — in una precisa unità di visione e di significato ».

La poesia sarebbe dunque più precisamente la cristallizzazione (per parlare alla Stendhal) che si fa intorno a un nucleo povero. Altre volte, ma davanti a tutti questi esempi l'eccezione non ha troppa importanza, la poesia può trarsi dall'« indagine ansiosa, paziente, minuta dell'anima umana di fronte al mistero dell'amore ». (Dall'articolo su « Amare » di Geraldy), e quindi farebbe rientrare nella formula di Martini qualsiasi dramma psicologico.

In ogni caso — e questo è importante da stabilirsi — la poesia non ha niente a che fare con la lirica declamatoria, anche se espressa in veri e propri endecasillabi.

« Eloquenza e teatralità, scrive Martini a proposito dell'« Aquila del Vespro », sono i caratteri essenziali di questa tragedia, e chi mi legge non ignora quanto poco il mio spirito sia sensibile a queste due lussuriose virtù ».

***

I lettori avranno già osservato che nella prima parte dell'articolo io mi sono limitato a riassumere una formula già esposta e a veder come fosse adoperata, nella seconda a trovar dei contorni alla formula stessa. E queste mie due posizioni di fronte al problema sono, di per sè stesse, una manifestazione critica.

Non posso, a questo punto, non accennare agli effetti psicologici che hanno, sui due critici, le loro formule. Perchè Tilgher, una volta che ha trovato il nucleo concettuale del dramma, e l'ha messo a posto nel gran registro del tempo, fatte alcune osservazioni sulla tecnica, si trova pago. Non si sente mai, nella sua critica, un senso di

rammarico. E si capisce: egli si è proposto un fine preciso e, in certo senso, risolvibile perfettamente. Di fronte a un dramma egli si trova come di fronte a un'ostrica; e quando ne ha cavata la polpa, può contemplare con soddisfazione di buon gustaio una conchiglia pulita.

Mentre Martini, che dalla sua formula è portato a esaminar molto più la realizzazione, che il tema, si trova sempre in uno stato d'animo di angosciosa insoddisfazione. Per quanto si consumi a ridarci quel nebbioso e soavissimo senso di gioia che ci riempie dinnanzi a un dramma poetico, egli non può naturalmente appagarsi mai; perchè la poesia è appunto nella realizzazione di un'opera quella parte misteriosa e intangibile, che si disfa soltanto a essere esaminata e riprodotta in altre parole. Gli stessi pezzi, staccati dall'opera, si impoveriscono, si alternano; e il lavoro del critico è come quello di un uomo, che volesse trasportar con un secchio il colore azzurro del mare.

***

Ormai il pubblico conosce gli ideali drammatici di Tilgher e di Martini; e, a lume di naso, può immaginarsi che cosa piacerà all'uno e all'altro. Se tutti i critici avessero la loro formula, le stroncature e le lodi troverebbero, in quella sistemazione, un peso doppio. E per quanto oggi non si possa più rinunciare a un certo benevolo eclettismo, non stupirà che un Molnàr piaccia più profondamente a Martini che a Tilgher, e un Pirandello a Tilgher che a Maritni; per quanto le stesse opere possano piacere ai due critici per ragioni diverse — il che dimostra, che per essere regolata da qualche legge, la critica non diverrebbe nè insensibile, nè settaria.

LEO FERRERO.

FUCHS

I.

Riteatralizzare il teatro: è il motto di Georg Fuchs, che ha scritto su questo tema un libro in cui è questione del pubblico, del dramma, dell'attore e della messinscena.

L'autore assumendo che le scene moderne sono le stesse che che convenivano alla cultura del XVI, XVII e XVIII secolo, confida nei tempi nuovi per una grande rivoluzione del teatro.

L'abbandono dei modi antichi, volti alla imitazione delle feste di corte e alla gara con la natura, è ormai imposto dalla creazione di una scenografia semplice.

Wagner stesso, il quale per le sue opere pensò a Böeklin, meritò il giudizio che questi espresse di lui: non intendere nulla di pittura.

Böeklin, infatti, come tutti i pittori veramente artisti, stimava insensato pretendere una impressione giusta con una illuminazione falsa, e false prospettive. In uno scenario simile, l'attore paragonato alle montagne, agli alberi, alle cose che lo circondano, dovrebbe figurare come un punto. La ribalta, poi, rischiara ogni cosa d'un tono crudo e uniforme, e i dettagli che sulla tela dovrebbero apparire a trenta o a cinquanta metri sono percorsi dalla luce come se lo spettatore li vedesse ad un metro. E' tutto qua il naturalismo e la cura della verita «reale»?

Questo naturalismo che ha reso il pubblico più esigente in quanto al «naturale» è riuscito solo a complicare le combinazioni sceniche, senza pervenire mai all'effetto desiderato; pur indicandosi, involontariamente, la necessità di una riforma sostanziale della scena «stereoscopica».

Il carattere maggiore della nostra epoca è un realismo smaccato confuso alle gale dei tempi cortigianeschi.

La scuola di Meiningen aveva esposto un metodo che concedeva alla borghesia regnante di considerare il dramma come la copia della realtà, storica o attuale. Vi sono ragioni per chiamare naturalista la realtà moderna e altrettante per la verità storica; è lo stesso copiare una chiesa romana o un salone moderno, un ornamento regale o un camiciotto da meccanico. Il naturalismo moderno tuttavia si tiene alla realtà moderna.

II.

Impossibilità di vivere l'opera d'arte della scena moderna: donde, il bisogno di una nuova concezione del teatro.

L'unità, cui tendono le ricerche attuali, esisteva al tempo di Skakespeare e nei vecchi teatri italiani e francesi, dove un pubblico scelto era ammesso accanto ai comici; e anche oggi gli attori giapponesi, talvolta, passano direttamente dalla sala alla scena.

Perchè dramma esista possono abolirsi le parole e gli scenari, bastando il moto ritmico del corpo; però il dramma dal concorso delle altre arti è fatto più dovizioso.

Presso i greci si dava un'importanza particolare all'arte della ginnastica ch'era un tramite fra le arti plastiche e la poesia.

«Non é concesso immaginare l'arte greca senza la ginnastica greca, dice Furterangler. L'arte plastica e il dramma, senza la ginnastica e la danza, erano cose imperfette e limitate». Converrebbe fornire egualmente il popolo di una conoscenza della musica e della ginnastica.

Platone, infatti, stimava essere, questa, sorella della musica e i greci ammiravano compiutamente solo il pentaeta, l'uomo delle cinque gare.

L'arte greca disvela a qual grado di perfezione possa pervenire un popolo con lo studio di queste arti. E', dunque, per noi questione di far germinare dal connubio del dramma e delle arti un'arte nuova: quella della scena, in cui gli elementi restino fedeli alle proprie leggi organiche senza ostacolarsi a vicenda.

Il teatro prossimo sarà dunque, posto sotto la guardia della cultura moderna, rinnovando le vecchie concezioni per cui gli antichi eran tratti a risolvere i problemi della scena secondo le norme proprie della loro civiltà.

Noi terremo, com'è giusto, altro modo.

La nostra generazione si desta da lungo sopore; lo slancio brusco della civiltà del macchinismo ha demolito le antiche, solidamente costrutte. Il vigore delle razze si è disperso nei grandi concorsi d'uomini divelti dal suolo della patria: gli antichi vincoli si sono infranti senza che nuovi se ne siano stabiliti. Divenuta intollerabile la specie di questa vita senza forme, si è data presto una maschera a siffatta bruttezza, stando, com'è usanza dei villani rimpannucciati all'imitazione di quegli aspetti del passato fra i quali era tramontata la miglior parte delle vecchie civiltà. Ma accanto a questa epoca di princisbecco è per affermarsi una società nuova, di uomini della nuova generazione troppo saldi per lasciarsi travolgere e sminuzzare dai congegni livellatori del secolo delle macchine. Tutti quelli che partecipano a questo movimento costituiscono la società nuova che si sente in dissidio sostanziale con il «gran pubblico» e la sua pseudo civiltà di pidocchi riuniti.

A questa società è commessa la fondazione del teatro nuovo, cui converrà l'architettura dell'anfiteatro unanime.

III.

Secondo Georg Fuchs, la scena in rilievo sarà quella dell'avvenire.

E' un fatto: che gli attori, quasi per comunicare al pubblico la forza drammatica di che sono invasi, hanno tendenza di farsi alla ribalta; per cui si direbbe che cerchino di porsi «in rilievo» secondo esprime la lettera. Contenendo questo slancio, è recisa la comunione dell'attore con il pubblico.

Sulla scena in profondità, i comici, tenuti in una luce troppo viva e con le maschere contratte, non segnano per alcuna bellezza il furore che li trae alla ribalta, la quale nella scena in rilievo è, invece, il limite dove si celebra la transustanzione del movimento corporeo dell'attore in movimento spirituale degli ascoltatori.

Si potrebbe osservare che occorrono scene profonde per i lavori nei quali intervengono le folle. Ma che cosa é una folla? Forse dieci, venti, cinquanta persone? Una folla è necessaria ad una scena profonda perchè gli spettatori, dai palchi fino agli ultimi, potrebbero scorgere i vuoti con effetto ridicolo. Ma in un anfiteatro, basta un'impressione di folla, disponendo allo scopo esigue file di comparse: non si riesce in pittura a rappresentare con dodici figure un esercito in rotta? In tutto sarà questione di raggiungere il fine con i mezzi più semplici.

I pittori faranno il loro mestiere, senza voler creare l'illusione della profondità e rendere le tre dimensioni: se ne staranno al problema delle linee e dei piani.

Nel teatro nuovo non saranno consentite le apparizioni dei trapassati e degli iddi, ch'è pure gran stoltezza voler stupire i moderni con invenzioni grossolane. Come l'ombra di Cesare, in Skakespeare, è il simbolo del più nobile e grande uomo: basterà far comparire un personaggio che trascenda per nobili e maestosi segni la realtà.

Veramente non si potrebbero meglio indicare gli spiriti che, per essere perfetti e nudi d'attributi terreni, non è concesso rappresentare, nella vera essenza, con processi alla carlona e con figure umane.

Dal teatro nuovo saranno, pure, bandite le mistificazioni dell'arte che, copiando la realtà, pretende al naturalismo. Non si tratta, piuttosto, di una nuova e diversa realtà? per così dire: di una seconda realtà? Forse il pubblico scorda, per questo, di assistere ad una rappresentazione? E, poi, rappresentazione non vale trasposizione?

Il teatro d'ogni tempo fu diletto fastoso o imitazione della vita cotidiana; tutto induce a credere che i teatri delle grandi città esauriranno la barbarie del teatro convenzionale e che un teatro borghese rappresenterà con questo opere buone. Non escludiamo il dramma intimamente legato al teatro e fuor di questo ambito inconcepibile. Esso deve evaderne, esprimersi come la statua dal blocco di marmo; è in questo intendimento che noi affermiamo dover il dramma essere «teatrale». Non lo è stato fin'ora, per il livello poco elevato della nostra cultura; ma possiamo confidare che, stando alla pari della cultura artistica moderna, essa sarà, nuovamente, «teatrale».

ERLER

I.

Georg Fuchs e Fritz Erler.

Di questi conviene, soprattutto, notare la realizzazione di qualche idea nuova, al Künstler Theater.

Il punto di partenza dei miei sforzi fu prima d'ogni altro far balzar nitida e distinta la figura del personaggio. Tutto l'interesse dello spettacolo deve concentrarsi nell'attore, non in quel deserto di tela dipinta che lo circonda.

Perciò è necessario intendere il personaggio creato dal poeta e segnarne la maschera con la forma, il colore, l'aspetto, gli atteggiamenti più acconci all'aspressione del carattere. Il compito maggiore dello scenografo é, quasi, l'imitazione, nel senso spirituale del cogliere ed interpretare la personalità dello scrittore. In verità, l'autore dell'opera non presiede soltanto al ritmo delle parole; ma crea, anche senza notarli, i colori e le forme della scena, i volti e i gesti dei comici.

Discende da questo: che ogni dramma cerca la sua espressione particolare e che tanti sistemi ci sono quante opere esistono.

Fritz Erler, escludendo le ricerche del realismo, limita la messinscena a indicazioni essenziali, le più proprie a esercitare la fantasia degli spettatori, i quali sono sempre indotti a collaborare con lo scenografo e, talvolta, ne determinano perfino l'opera.

Infatti, noi immaginiamo più che vediamo e la natura stessa è inferiore ai nostri sogni poi che li limita nel modo che li precisa. A teatro importa principalmente suggerire qualche immagine, che ognuno completi secondo il proprio intelletto.

Lo scenografo, quindi, conterrà le sue realizzazioni nei limiti di un'atmosfera che abbia virtù di esprimere un ambiente il quale si sviluppi compiutamente solo nella fantasia del pubblico.

Il compito della scenografia potrebbe, forse, concludersi in tre mansioni:

Creare le maschere proprie dei personaggi.

Indicare l'atmosfera psicologica in cui è riflessa l'azione.

Stabilire l'unità del dramma con la folla.

A migliore intendimento gioverà un saggio di messinscena del «Faust».

II.

Per tutto il «Faust» sono occorsi soltanto due fondali dipinti, molto semplici. Il resto è stato fornito dall'illuminazione, con un fondale bianco e l'altro nero.

La scena intermedia era composta dalle due quinte del teatro corpose e mobili, che avevano l'aspetto di due pareti di pietra grigia e che potevano servire a tutte le scene dell'opera, figurando volta a volta la prigione, la cantina, la casa, la chiesa: il colore uniforme dava unità d'impressione. Questo legame armonioso e la rapidità dei mutamenti non frammentavano l'azione; anzi: quasi come in un sogno le scene si succedevano in guisa da sembrare che variasse il luogo, restando sempre vicino al precedente. Il palco costituiva una zona neutra. L'architettura era di un'epoca imprecisata e il proscenio identico per la chiesa, la camera e il passeggio.

Furono scelti i costumi del XX secolo, perchè questa foggia dalle lunghe pieghe contribuisce all'effetto distante ed esclude la maglia ardente che procura all'attore un aspetto di strano ballerino.

Per il costume e gli accessori, conviene la ricerca dell'effetto a distanza. Troppo spesso si adoperano stoffe minutamente piegate, meravigliose di dettagli, le quali da lungi paion soltanto saggi inesperti d'opposti colori troppo sfumati e che si risolvono in un grigio scialbo; accessorii che sembran giocattoli; acconciature che si distinguono a pena con l'occhialino. Così, l'arcolaio di Margherita era grande, non perchè a questa buona borghese convenisse per l'aspetto una macchina orgogliosa, ma per un'altra ragione. Margherita deve comparire sola in questa scena. E' necessario soltanto mostrarla all'arcolaio e le minuterie d'ammobigliamento della stanza non convengono alla situazione, tenuta nei limiti di un'effusione lirica, di un'apparizione appena reale. Questo tipo di grande arcolaio permette all'attrice pochi gesti e vistosi, offrendole, in quanto all'ottica, un appoggio più considerevole sulla scena vuota e, limitando lo spazio, proietta l'ombra sui piani più distanti. L'arcolaio, che concorre direttamente all'azione, non poteva essere un giocattolo, sibbene uno strumento facile a riconoscersi subito nella luce incerta.

EDOARDO PERSICO.

PIERO GOBETTI, *direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo